

Marquer son territoire au sceau de l'universalité : la quête du primitif chez C. F. Ramuz

Dépasser la traditionnelle opposition entre les concepts de local et global apparaît comme une clé de lecture intéressante pour aborder l'œuvre de C. F. Ramuz, encore largement méconnu du public français malgré sa modernité littéraire et ses multiples influences sur les générations d'écrivains à venir.

Une rapide présentation de l'auteur vaudois s'impose : né en 1878 et originaire du canton de Vaud, partie francophone de la Suisse, le jeune écrivain romand, désireux de vivre de sa plume, quitte son pays natal en 1904 pour rejoindre la capitale française afin d'intégrer cercles littéraires et monde éditorial parisiens. En 1914, il quitte la France et s'installe définitivement en Suisse, soucieux de proposer une esthétique concurrente de celle qui émane du centre artistique et culturel parisien. Ces quelques indices biographiques suffisent à montrer que Ramuz entretient avec son territoire familial une relation privilégiée ; le retour au pays lui permet de renforcer ce lien tout en insistant sur la légitimité que revêt son projet scriptural : l'universalité du style. L'originalité de sa démarche réside dans la place accordée au pays de Vaud : motif localiste valorisé, fondateur de son esthétique et constituant la base thématique sur laquelle s'échafaudent ses fictions, il semble un point commun avec les écrivains régionalistes mettant en scène la province dans leurs fictions. Mais le terroir est aussi mis à distance, l'écrivain précisant qu'il s'agit d'un simple « prétexte ¹ » au service du travail phrastique.

Les interactions entre le local et le global, entre l'anecdotique et l'intemporel ou encore entre le particulier et l'universel permettent d'échapper à une représentation caricaturale de l'œuvre ramuzienne, trop souvent réduit au ruralisme ou à une vision passéiste du monde, tournée vers une paysannerie figée et pittoresque. En effet, l'utilisation du local par Ramuz correspond à une quête d'authenticité issue du courant primitiviste européen ; le primitivisme du début du XX^{ème} siècle s'accompagne d'une métamorphose du goût, l'engouement pour les ressemblances

¹ « Que retentisse en moi telle façon de dire, telle sorte d'arrangement, et déjà l'objet n'est plus que prétexte. », Cf. *Raison d'être* [1914], *Œuvres complètes XV, Essais 1914-1918*, Tome I, édition Slatkine, Genève, 2009, p. 28.

mimétiques s'estompant pour privilégier un « goût des différences ² » propre à l'effet de surprise et de contraste ; ce mouvement artistique élargit les critères définitoires du primitif accueillant alors des éléments aussi hétérogènes que les cultures tribales d'Afrique ou les civilisations rurales européennes. Dans ce contexte, l'auteur vaudois s'intéresse aux cultures populaires rurales afin de renouveler les codes du langage littéraire et d'ouvrir la voie à la modernité. L'objet de cette étude ne sera pas d'évaluer les configurations du primitif ramuzien, à travers, par exemple, la représentation du paysan, « paradigme de l'homme, [...] élémentaire, sobre, dépouillé ³ », mais de montrer comment sa pensée du primitif entre en résonance avec les définitions du local et du global à travers trois de ses essais : *Raison d'être*, publié en 1914, *Le Grand Printemps*, publié en 1917 et *Besoin de Grandeur*, texte réflexif non publié du vivant de l'auteur, mais rédigé durant l'année 1918. La rédaction de ces textes coïncide avec son retour définitif en Suisse qui marque un questionnement fécond sur les entrelacements possibles entre local et global, entre une littérature sous l'influence d'un milieu particulier et une littérature universelle, de tous les temps et pour tous les espaces. Parce que les notions qui nous intéressent ne s'excluent pas mutuellement grâce à une pensée du primitif, il s'agira d'étudier la place du territoire dans le projet esthétique de Ramuz, puis, en portant notre attention sur sa singulière position au sein du mouvement régionaliste, d'analyser les enjeux du dialogue entre le local et le global. Enfin, pour mieux percevoir l'unité de ces deux termes, la mise en parallèle avec la pensée du primitif clôturera cette analyse.

Marquer son territoire : l'impératif ramuzien

Afin de comprendre le geste incitant Ramuz à mettre en scène l'espace natal dans ses fictions, il semble utile de citer Georges Perec, qui propose une analyse clairvoyante sur les liens reliant l'Homme aux lieux. L'espace est de nature instable, soumis à des variations de forme et d'aspect qui font de lui un insaisissable ; c'est pourquoi l'auteur d'*Espèces d'espaces* formule un vœu :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...]. De tels lieux n'existent pas, [...]. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête⁴.

² Raymond Schwab, « Renaissance de l'Archaique », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août, 1936, pp.1-20, cité par Dominique Clévenot, « De la reconnaissance des arts primitifs à la transfiguration de l'archaïque », *Figures de l'art*, « L'archaïque contemporain », Pau, PUPPA, n°19, 2011, p. 61.

³ Doris Jakubec, « Introduction », *C. F. Ramuz, Romans*, Paris, Pléiade, 2005, p. XLIV.

⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, « Bibliothèque Méditations » Denoël Gonthier, éditions Galilée, 1974, p. 140.

Parce que l'espace n'est pas permanent et s'impose comme un défi face au désir que manifeste l'homme de le fixer, il devient impératif de « le marquer, de le désigner ». La « conquête » évoquée ici passe par l'écriture, par les mots, qui tentent de s'approprier ce qui échappe à la pérennité. En se référant à son pays, Ramuz essaie de saisir ce qui fuit, illustrant pertinemment l'impératif perecquien ; le canton de Vaud est alors transposé dans la fiction et donne à voir sa topographie. Afin de contrer sa nature fugace, l'écrivain fait appel au déterminisme géographique et à une langue qui se veut avant tout « mimétique » du lieu.

En affirmant le primat de la nature sur la culture et en préconisant « un contact immédiat des choses ⁵», Ramuz se détache du savoir livresque pour valoriser un savoir vécu ; savoir qu'il tire du lieu familier. Cet anti-intellectualisme se rattache à l'époque des *Cahiers vaudois*, revue littéraire dont l'auteur constitue le chef de file et dans laquelle il publie deux des essais de notre corpus, *Raison d'être* et *Le Grand Printemps* ; dans une lettre à Paul Budry, il précise ses exigences : « Il faut que ce soit contre-universitaire, contre-intellectuel, c'est-à-dire *vivant*. De l'imprévu, de la verve, du plaisir, du tempérament ⁶ ». Le rejet des spéculations mentales fondées sur les abstractions et le désir de revenir au concret l'amènent à évoquer l'enracinement dans son pays, premier constat d'un savoir reposant sur l'observation directe de l'environnement :

[...] on se voit dépendant, enchaîné d'en bas comme l'arbre, issu non du hasard d'une naissance, mais d'un sol, déterminé ainsi dans tous ses actes, dans tous ses gestes [...] ; on ne veut dire ici que *situé*⁷.

Pour mieux marquer ce territoire, Ramuz se dit physiquement et intellectuellement marqué par lui ; l'image du végétal enraciné souligne avec force l'attraction du sol sur l'Homme. Le « hasard d'une naissance », néfaste à toute construction identitaire, s'estompe pour laisser place à l'influence du milieu. Un ancrage solide se fait jour comme en témoigne le sémantisme du verbe *situer*, mis en italique par l'auteur comme pour mieux suggérer l'omnipotence de l'emplacement dans le devenir d'un individu. Dérivé du latin *sinere*, signifiant « poser » « installer », le *situs* a le sens de « situation » et donnera en français le terme site que l'auteur n'appréhende pas tel « un paysage pittoresque ⁸ », autre sens possible du mot, mais telle une configuration spatiale. Le « socle de pierre et de terre », sur lequel le narrateur de *Passage du poète*⁹ « installe » ou « pose » le vigneron Bovard, accentue la dépendance de l'individu à une

⁵ C. F. Ramuz, *Raison d'être*, [1914], *op. cit.*, p. 45.

⁶ Cité par Reynald Freudiger, Introduction, « Un prophète en son pays », *Œuvres complètes* XV, *ibid.*, p. XIX.

⁷ C. F. Ramuz, *Raison d'être*, *ibid.*, p. 13.

⁸ Trésor de la langue française, en ligne.

⁹ « Sur son socle de pierre et de terre, il y a eu quand même, et dès les I heure, Bovard, et Bovard avec son fossier décrit un demi-cercle dans l'air », *Passage du poète* [1923], C. F. Ramuz, *Romans*, Tome II, Paris, Pléiade, 2005, p. 235.

base dont il ne serait que le prolongement, et véritablement le *situe*. Participant à la saisie de l'identité, le motif localiste, territorial, gouverne une façon d'être, dès lors « enchaînée », comme l'est aussi la langue.

Dans *Raison d'être*, Ramuz rejette le langage normatif, académique au profit d'une langue autorisant des maladresses, des erreurs¹⁰ car calquée sur la géographie du lieu, composé d'irrégularités ; le contour sinueux et abrupt d'un chemin dicte alors celui de la phrase. Sous couvert d'une entreprise mimétique, d'une représentation fidèle de la réalité, d'une « copie »¹¹, il œuvre en faveur d'un gauchissement de l'écriture qui, malgré les fautes de grammaire, se veut avant tout littéraire, le travail stylistique mis en place ne devant rien au hasard. Ce nouvel aspect caractéristique de la modernité, participe d'une « poétique de l'illisible¹² » et s'écarte de la définition traditionnelle de « la belle langue ¹³ » dotée d'un ordre conventionnel des mots. Avec adresse, l'écrivain parvient à s'éloigner d'une conception classique de la langue comme exercice de la raison, claire et distincte, tout en utilisant un principe de « convenance » issu du Classicisme. Ainsi, il mentionne la nécessité de trouver une forme en adéquation avec l'objet ; dans le dessein artistique qui l'occupe, le verbe doit être en accord avec un espace particulier :

[...] qu'il existe, un jour, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits que chez nous, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac [...] ¹⁴.

La topographie « la courbe de colline » « le retour du lac » se présente comme un modèle rythmique et régit le travail d'écriture. Langue et paysage s'assemblent étroitement ; la tournure restrictive « qui n'aient pu être écrits que chez nous » balaie d'un trait de plume tout élément extérieur déjouant l'influence du local ; le déterminisme géographique et la langue fidèle au lieu assurent la suprématie de la localité et semblent tenir à distance la visée universelle que l'écrivain attribue à son projet scriptural. Dès lors, comment parvient-il à satisfaire son ambition de totalité ?

¹⁰ « Que m'importe l'aisance, si j'ai à rendre la maladresse, que m'importe un certain ordre, si je veux donner l'impression du désordre, que faire du trop aéré quand je suis en présence du compact et de l'encombré ? », *Raison d'être, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 30.

¹¹ La *mimesis* convoquée ici ne doit pas faire oublier que la tâche de l'art pour Ramuz n'est pas de représenter le réel mais de le transposer. Gérald Froidevaux montre que la loi de convenance œuvre en faveur, non pas d'une « ressemblance factuelle » mais « d'une ressemblance métaphysique avec le réel », donnant accès « aux essences », cf. « Ramuz et l'Esthétique de la modernité », *Revue Europe*, Paris, n° 853, mai 2000, p. 57.

¹² Cf. *Stratégies de l'illisible*, dir. Ricard Ripoll, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005.

¹³ Cf. Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon) : contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 397.

¹⁴ C. F. Ramuz, *Raison d'être, op. cit.*, p. 36.

Dialogue Local/Global

La défense des identités locales en France à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle signe un mouvement de décentralisation par rapport à la capitale auquel les écrivains régionalistes participent en se distanciant du pôle parisien. Daniel Maggetti, dans un article¹⁵ consacré à Ramuz et au régionalisme, souligne la dévalorisation dont a fait l'objet ce courant littéraire suite à la récupération idéologique réalisée par le régime de Vichy ; dépréciation qui freine la recherche de convergences avec l'œuvre de l'écrivain romand sous peine de l'affubler d'un notable discrédit. Ce tabou de la réception néglige un des aspects du premier Ramuz et n'envisage pas le mouvement tel qu'il était avant la première guerre mondiale. Avant la réappropriation pétainiste, il regroupait une jeune génération d'origine provinciale livrant « une littérature de témoignage aux contours mal définis ¹⁶ ». Sa péjoration esthétique est donc datable historiquement et ne doit pas dissimuler les affinités qui l'unissent au travail de Ramuz. Similitudes et dissemblances qui peuvent se révéler fécondes.

Les analogies apparaissant au sein des productions ramuziennes et régionalistes permettent de reconsidérer avec pertinence les premières productions de l'écrivain tout en mesurant l'importance du local dans son univers fictionnel par le biais d'un éclairage nouveau. La sélection des *Circonstances de la vie*, roman écrit par l'auteur en 1906, pour participer au Goncourt, prix littéraire récompensant, à ses débuts, exclusivement des auteurs régionaux, confirme son intégration au sein de ce groupe. En effet, certains aspects les rassemblent : l'œuvre est liée à un terroir, le monde paysan est gage de pureté et d'authenticité dans la tradition du roman rustique, tandis que, fidèle à une conception rousseauiste, la nature est idéalisée. L'attachement à la terre, aux racines à la suite de Barrès et l'influence des théories d'Hyppolite Taine concernant le déterminisme géographique permettent de mieux saisir leur germe commun. Néanmoins, lorsque Ramuz quitte définitivement Paris pour rejoindre la Suisse, il affine son projet esthétique et affirme les spécificités de son entreprise littéraire.

Par l'intermédiaire des *Cahiers vaudois*, revue équivalente au *Mercure de France* ou à *La Nouvelle revue française* en Suisse, Ramuz projette de bâtir sur le sol romand « un véritable

¹⁵ Daniel Maggetti, « Ramuz et le régionalisme », *Revue des Lettres modernes*, « C.F. Ramuz, au carrefour des cultures et des esthétiques », Paris, Minard, n°6, 1998.

¹⁶ *Ibid.*, p.79.

“contre-champ” littéraire, qui se dresserait en face du champ français et aurait la même valeur que lui ¹⁷». *Raison d’être*, en se présentant tel un manifeste poétique, lui permet de prendre ses distances avec les régionalistes helvètes : les problématiques liées au concept de global affranchissent son écriture de tout impératif politique ou moral et la rendent légitime aux yeux du centre parisien. Voici comment il se positionne en 1914 face « aux défenseurs du réveil des provinces ¹⁸» :

On parle beaucoup, ces temps-ci, de ce qu’on appelle « le régionalisme » : de la chose ou du mot, on ne sait le quel est le plus déplaisant. On se sépare nettement de ces amateurs de folklore. [...] Le particulier ne peut être, pour nous, qu’un point de départ. On ne va au particulier que par amour du général [...]. [...] On entend par général ce qui est vivant pour le plus grand nombre ; [...] le général est émotion. [...] on en tire une sensation. On la veut simple, c’est-à-dire de l’ordre de l’universel. Peu d’événements et des moyens sans complexité. La vie, l’amour, la mort, les choses primitives, les choses de partout, les choses de toujours. Mais pour que cette matière, qui est tout aussi bien africaine, ou chinoise, ou australienne que de « chez nous », soit effectivement opérante, il faut qu’elle ait été sentie dans l’extrêmement particulier de ce qui tombe sous nos sens, parce que là seulement immédiatement compréhensible, immédiatement vécue en profondeur et embrassée [...] ¹⁹.

Ce projet esthétique se distingue du régionalisme par l’utilisation spécifique du « particulier » : gage de pittoresque, de « folklore » chez les auteurs issus de ce courant, pour l’écrivain romand, il est un support permettant d’atteindre « le général » ou « l’universel ». Le *Vocabulaire d’Esthétique* d’Etienne Souriau propose une définition de « l’universel » », ce terme désignant « ce qui est commun à tous les hommes [...] sans être limité à un pays ou à une époque ²⁰ » ou encore correspondant à « ce qui englobe un ensemble ²¹ ». Le local n’est pas une fin en soi mais un moyen d’atteindre l’universel, totalité englobant toutes les particularités et capable de les regrouper autour d’un noyau intemporel ; la perception des essences, issue de l’expérience subjective de l’écrivain, favorise l’union de localités diverses, « africaine » « chinoise » « australienne » ou vaudoise qui s’assemblent autour des « choses primitives, les choses de partout, les choses de toujours ». Première définition du « primitif » et première mise en parallèle avec le global : utilisé comme adjectif, « primitif » évoque, dans un premier temps, un universel spatial issu de toutes les localités (« choses de partout ») puis dans un second temps, il est envisagé dans sa dimension atemporelle (« choses de toujours »). Que révèle cette polysémie ?

¹⁷ Daniel Maggetti, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹ C. F. Ramuz, *Raison d’être*, *op. cit.*, p. 35.

²⁰ Etienne Souriau, *Vocabulaire d’esthétique*, Paris, PUF, 3^{ème} édition, 2010, p. 1452.

²¹ *Ibid.*.

Penser le primitif

Tout en s'appuyant sur le référent qu'est le pays de Vaud, Ramuz s'oppose à une littérature asservie aux seules apparences du réel, « l'art [devant] lui montrer le monde d'une manière universelle ²² ». A cet idéal classique s'ajoute une vision romantique : la puissance démiurgique de l'artiste repose sur l'imagination, seule faculté apte à façonner une œuvre pérenne, affranchie de l'anecdotique, et donnant accès aux essences. Si son installation définitive au pays signe l'exigence d'un art universel, elle s'accompagne aussi d'une réflexion sur le primitif, qui prend tour à tour les aspects du local et du global. « Cette préférence pour le primitif », qu'Ernst Gombrich rattache à l'émancipation des valeurs formelles face à l'exactitude mimétique²³, est intéressante pour comprendre le cheminement esthétique de Ramuz. Sa rencontre avec Igor Stravinsky lui permet de nouer une amitié basée sur de solides affinités artistiques : la révolution formelle qu'initie le compositeur à travers un travail rythmique et son goût pour le folklore russe, signe d'un monde ancestral, a de quoi séduire l'écrivain, qui, de son côté, s'apprête à fragiliser les barrières génériques et construit son univers fictionnel sur une paysannerie archaïque. Leur recherche commune d'une origine perdue esquisse quelques contours de leur primitivisme qui prend naissance dès le XVIII^{ème} siècle mais qui, semble latent dès le XVI^{ème} siècle : suite au contact nouveau avec des sociétés inconnues, l'occident « admire les vertus de sociétés très anciennes ou moins développées sur le plan matériel ²⁴ ». Au sein de cette « histoire longue et variée ²⁵ » de la tendance primitiviste, Ramuz écrit une page nouvelle et propose deux conceptions du primitif qui correspondent chacune à la définition de local et de global vue précédemment.

L'étymologie nous renseigne sur le sens de primitif : *princeps* désigne ce qui est premier ou ce qui commande. « Toute chose semble sous le commandement de son origine ²⁶ », commente Dominique Clévenot en questionnant cette notion pour révéler les correspondances entre l'archaïque et le primitif. Aux commencements du dessein scriptural ramuzien, réside le pays, répondant à un imaginaire de l'origine, ancré dans le proche et le particulier. Son exil à Paris

²² Gérald Froidevaux, « Ramuz et l'Esthétique de la modernité », *Revue Europe*, *op. cit.*, p. 57.

²³ Ernst Gombrich, *La Préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, [traduit de l'anglais par Dominique Lablanche], Paris, Phaidon, 2004, p. 117.

²⁴ Kirk Vanedoe, « Gauguin », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, sous la direction de William Rubin, Paris, Flammarion, 1987, p. 180.

²⁵ *Ibid.*.

²⁶ Dominique Clévenot, « L'archaïque contemporain », *Figures de l'art*, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2011, p.8.

l'invite à céder à un mouvement régressif qui confère des caractéristiques remarquables au local. En regagnant la Suisse et plus précisément le pays de Vaud, il décrit ce mouvement de retour :

Je me réincorpore au ventre maternel, ayant été déjà nourri par lui, pour être de nouveau et encore nourri par lui. Comme le tout petit enfant qu'on était, mais les besoins qu'il avait sont encore en nous, n'ayant fait que sommeiller, et puis voilà qu'ils se réveillent. On tend les mains vers où on sait qu'on trouvera cette mamelle où appliquer la bouche étroitement, [...] ²⁷.

Ce « ventre maternel » image métaphoriquement son pays, perçu tel un élément nutritif originel. Afin de justifier l'attraction du milieu, l'auteur se décrit dépendant de ce sol, incarnation d'une inquiétante *terra mater* qui le force à redevenir *infans*. Etat d'avant le langage qui ressurgit ici et qui conditionne le devenir écrivain de l'adulte. Pour garantir son bon développement, le verbe doit prendre source dans cette matrice, « point de départ », selon le dire perecquien ²⁸, et terreau fertile mettant à nu les bases spatiales de la généalogie scripturale. La séparation d'avec la mère pointe le risque de malnutrition, de carence, signes funestes d'une écriture anémiée, vaine, et invite à une réappropriation tactile du corps territorial pour conjurer ce triste sort ; « tendre les mains » « appliquer la bouche étroitement » sur « cette mamelle », autant de gestes qui élucident le sens que recèle le fait d'habiter un lieu : non pas seulement l'occuper mais se l'approprier, le marquer de son empreinte afin de raviver le sentiment affectif et charnel qui unit un homme à sa terre. Le motif localiste revêt les traits de la génitrice et « enchaîne » encore une fois l'être à son milieu. Percevoir le local à travers un ancrage premier, une épopée des débuts, ne doit pas occulter l'autre définition du primitif, ravivant le concept de global, proposée par Ramuz.

Suite à la lecture des auteurs russes, l'auteur note dans *Le Grand Printemps* : « Et il y a des choses que j'ai comprises tout à coup, et que l'homme est partout le même ²⁹ ». Par la reconnaissance de soi chez autrui, il tente de mettre en valeur un substrat culturel, à même de réunir tous les Hommes. On retrouve les critères distinctifs du global, notion transcendant les spécificités autour d'une unité minimale aimantant toutes les disparités. En anthropologie, le primitif, désigné plus volontiers par l'archaïque, indique des structures enfouies qui relieraient l'humanité autour d'un fonds commun ; Ramuz ne développe pas une théorie différente lorsqu'il remarque :

[...] qu'on donne à ces gens un morceau de bois et ils tailleront dedans les mêmes images, en pleine montagne valaisanne et sur les bords de la Volga. Les sapins qui poussent autour d'eux, ils les équarriront et les assembleront de façon que la Suède fasse paraître, au bord de ses fjords, des chalets

²⁷ C. F. Ramuz, *Besoin de grandeur*, *Œuvres complètes XV*, op. cit., p. 298.

²⁸ Néanmoins chez Pérec, l'enracinement n'existe pas et l'œuvre se construit sur un manque : l'absence du pays.

²⁹ C. F. Ramuz, *Le Grand Printemps*, *Œuvres complètes XV*, op. cit., p. 203.

tout pareils aux nôtres. Qu'il s'agisse du cuir, des étoffes, ou des deux ou trois métaux primitifs, qui ne voit que les procédés se retrouvent dans le temps et dans l'espace, avec des répétitions et des coïncidences singulières qu'on n'explique pas par les invasions et les migrations ? La parenté est ailleurs ; [...]. Elle est dans l'unité foncière [...]³⁰.

Malgré les différentes localités évoquées, l'écrivain signale la structure permanente de l'esprit humain qui réitère dans l'espace et dans le temps les mêmes procédés, les « mêmes images » taillées dans le « bois » ; les dissemblances entre les peuples s'estompent pour révéler des réflexes humains universaux échappant à la chronologie linéaire : un sème archaïque, tapi au fond de tout individu, se manifeste à tout moment et crée « une turbulence temporelle ³¹ », sorte de « structure de survivance de l'anachronisme où tous les temps généalogiques cohabitent dans le même présent³² ». Ce phénomène étudié par Georges Didi-Huberman pourrait correspondre à la perception ramuzienne de la temporalité : le passé réapparaît « avec des répétitions et des coïncidences singulières » dans le présent ; réactualisation qui contredit les griefs passéistes dont son œuvre a été la cible ; le primitif n'est pas la nostalgie d'un monde ancien mais « une dimension toujours active du présent ³³ ». En se superposant au global, il favorise « la parenté » entre des éléments *a priori* hétérogènes pour abolir leurs frontières spatiales et temporelles. Universalité qui est aussi celle du style tel que le défend Ramuz puisqu'il doit permettre à son écriture de déborder les limites du pays de Vaud et de perdurer dans le temps.

A la fois, ancrage territorial originel et fonds commun de l'humanité, le primitif envisagé par l'auteur constitue un trait d'union entre le local et le global. L'imaginaire, cheval de bataille de l'écrivain, part à l'assaut de l'espace natal pour aboutir à une construction fantasmatique de l'origine ; ce primitif rêvé, subjectif, s'ajoute à un primitif perçu à travers le champ d'étude anthropologique et compris comme « unité foncière » autour de laquelle fusionnent les cultures. C'est alors que l'œuvre ramuzienne apparaît dans toute sa modernité, cette dernière désignant, selon Gérald Froidevaux, « une expérience subjective qui découvre dans le présent historique du présent une substance éternelle³⁴ », expérience favorisée par le regard primitiviste posée sur le réel, en quête d'une dimension trans-historique, globale, du monde.

³⁰ C. F. Ramuz, *Le Grand Printemps*, *op. cit.*, pp. 208-209.

³¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 100, cité par Dominique Clévenot, *op. cit.*, p. 18.

³² *Ibid.*.

³³ Dominique Clévenot, « L'archaïque contemporain », *op. cit.*, p. 13.

³⁴ Gérald Froidevaux, *op. cit.*, p. 62.

La singularité de Ramuz repose sur la mise en place d'un double faire-valoir issu de deux pôles opposés, le pan régionaliste et le centre parisien ; le local correspond à un trait esthétique typique de la province tandis que l'impératif d'universalité répond à un art global ou « général », n'ayant pas d'autre finalité que sa propre forme, gage de qualité pour la capitale française. La prouesse de l'écrivain serait de parvenir, grâce à une pensée du primitif, à concilier ces deux aspects considérés jusqu'ici comme antagonistes, semant un certain désordre dans les catégorisations littéraires et créant des analogies au sein des différences ; car, comme il le remarque dans « Vigneron, moi aussi³⁵ », courte nouvelle rédigée en 1918 :

[...] il y a accord universellement comme quand on met le sol au-dessus du do.

Deux mêmes notes ne font pas accord, il y faut cette petite différence en vue d'une plus grande et plus sonore ressemblance.

L'image musicale confirme la nécessité pour Ramuz d'être au diapason avec l'altérité, en décelant le primitif, solide dénominateur commun, sans pour autant renoncer aux particularités identitaires, seules richesses garantes d'harmonie future. Son projet poétique est bien de réunir ce qui est séparé, à l'image du vannier Besson dans *Passage du poète* recréant du lien entre les Hommes.

Laura Laborie

Université Toulouse Jean Jaurès

³⁵ « Vigneron, moi aussi » fait partie d'un ensemble de textes rassemblé sous le titre « Choses ensemble pour faire beau » qui constitue « d'une certaine manière l'avant-texte de *Salutation paysanne* », cf. Alain Rochat, « C. F. Ramuz : textes inédits », *Revue Europe*, n°853, mai 2000, p. 31.